



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Universitätsbibliothek Paderborn

Das Leben Raphaels

Grimm, Herman

Stuttgart [u.a.], 1903

Sechstes Kapitel Die Sistineische Madonna.

[urn:nbn:de:hbz:466:1-47194](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-47194)

Sechstes Kapitel.

Die Sistineische Madonna.

Maria. — Die vorrömischen Madonnen Raphael's. — Die römischen Madonnen. — Die Madonna in Dresden.

1.

Maria.

Madonnenbilder bedurfte man in Italien. Ich weiß nicht, wie es jetzt dort steht: als ich zuerst in das Land kam, hatte, soweit meine Blicke reichten, jedes Haus seine Madonna, jedes Zimmer beinahe die seinige und jedes Kind eine Madonna über seinem Bettchen. Die unzähligen Kirchen und Capellen, mochten sie geweiht sein welchem Heiligen sie wollten, hatten ihre Madonnenaltäre mit Bildern. Wenn ich in dem noch päpstlichen Rom Nachts nach Hause kam, war es todtenstill und dunkel in den Straßen und Gassen, vor den Madonnenbildern an vielen Ecken aber flackerten die Lämpchen. In Raphael's väterlichem Hause in Urbino finden wir eine Madonna auf die Wand eines Zimmers gemalt: seine Mutter soll es sein, er selber das Christkind, und in der Stube sei er auf die Welt gekommen. Die frühesten Sachen, die Raphael selbst zugeschrieben werden, sind Madonnen, und neben seinem Grabe im Pantheon steht eine Madonna auf dem Altar. Denn auch die Männer

konnten ihrer nicht entbehren. Ohne die Fürbitte dieser Frau schien keine Vergebung und Seligkeit erreichbar. Die in den ältesten Zeiten der Kirche starre, dann majestätische, dann hoheitsvolle, dann ruhige Himmelskönigin wurde zur lieblichen, zärtlichen, trauernden, verzweifelnden Mutter. Jeder Moment jungfräulicher und mütterlicher Schönheit fand in Maria ihr Spiegelbild. Alles was eine Mutter erfreuen und ihr Schmerz bereiten kann, wurde ihr angedichtet: die sieben Freuden und die sieben Schmerzen der Maria. Das Leben der Maria ist der Inbegriff des Frauenlebens. Ihres stillen, verschlossenen Daseins bei den romanischen und orientalischen Völkern. Die Deutsche Maria ist schon eine andere.

Trotz der unendlichen Vorbilder durfte jeder neue Künstler eine neue Maria erfinden und empfinden, wie jeder neue Mensch den urewigen Umfang menschlicher Gefühle an sich selbst zu erproben und sie zum erstenmale durchzumachen hat. Das ist nicht confessionell, sondern menschlich. Wir verstehen historisch die Härte, mit der Luther sich einst gegen den Mariendienst aussprach, der allen Gottesdienst seiner Zeit überwuchert hatte. Verstehen auch, warum Dürer, der die Marienlegende mit seinen schönsten Erfindungen verherrlichte, in den zwanziger Jahren seines Jahrhunderts, als Luther auftrat, keine Madonnen mehr malte. Heute aber sind diese Gegensätze verschwunden. Wir begegnen Raphael's Madonnen an den Wänden der Stuben in evangelischen Häusern wie in katholischen. Aus Amerika wurde mir geschrieben, es sei keine Familie dort, in der die Sisti-nische Madonna nicht zu finden sei.

Durch die Legende war Maria's Leben von uralten Zeiten her in nicht zählbare Scenen inneren und äußeren

Lebens ausgedehnt worden. Lehner's schönes Buch über die Marienlegenden ist bekannt. Immer duldet Maria, hilft sie, rettet sie. Sie wendet das Böse zum Guten. Was jedes Kind vertrauensvoll von seiner Mutter verlangt, darf Jeder von ihr verlangen als ob er wieder ein Kind geworden sei. Die menschlich am meisten rührende Madonna, die ich kenne, ist die Murillo's in Dresden. Für Raphael's Sistineische Madonna habe ich kein Beiwort.

2.

Raphael's vorrömische Madonnen.

Unter ‚Madonna‘ wird in der Kunst Maria allein, oder Maria mit dem Kinde, oder mit beiden Kindern, verstanden; auch Joseph und Anna und Heilige sind dabei. Bei Darstellungen dieser Art braucht die Madonna nicht immer die Hauptperson zu sein, sondern das Kind bildet die Mitte. In diesem Sinne haben wir figurenreiche Madonnenbilder, die nicht bloß thronende Ruhe, sondern Handlung darstellen. Und zwar scheinbare oder wirkliche Handlung. Für einige Madonnen Raphael's ist dies zu beachten.

Basari erzählt und ein Brief Raphael's bestätigt, daß Raphael in seiner Jugend Madonnen für die herzoglichen Damen von Urbino malte. Als das älteste dieser Madonnenbilder gilt die miniaturhaft fein ausgeführte Madonna Staffa Connestabile, so genannt nach der Familie, die sie in Perugia bis in die Mitte unseres Jahrhunderts besaß, wo sie dann aus ihrem Palaste für viel Geld nach Petersburg verkauft wurde. In Perugia hatte sie ihr altes Quattrocento-Originalrähmchen noch. Ist sie von Raphael? Wer sie besitzt, wird es sicherlich

glauben. In Berlin haben wir eine Federzeichnung dafür in gleicher Größe, die darin vom Gemälde unterschieden ist, daß die Madonna statt eines offenen Buches die volle runde Frucht einer Granate in der Hand hat. Granaten in Händen von Frauen sind uralter Herkunft. Als das Gemälde in Rußland vom Holz aufleinwand übertragen wurde, kam zum Vorschein, daß auch hier ursprünglich eine Granate hatte gemalt werden sollen. Ich habe dem Ankaufe der Berliner Zeichnung selber zugestimmt, auch denen später widersprochen, die sie Perugino zuschreiben wollten, darf sie aber kaum noch für Raphael's Werk halten. Auch unsere kleine Madonna mit den Heiligen Franciscus und Hieronymus zur Rechten und Linken, dies entzückende Bildchen, berühmt auch dadurch, daß über ihm, ehe es gereinigt wurde, noch der goldblonde ursprüngliche Firniß lag, scheint wohl von Perugino zu stammen. Und ebenso die Madonna Terranuova in Berlin, die an Werth dadurch nicht verliert, daß ihr Raphael's Name genommen wird. Solche Beraubungen haben nichts Tragisches. Unter Friedrich Wilhelm IV. erschien ein zum Theil, ruinirtes Temperagemälde in Berlin, dem als ‚Raphael Ancajani‘ ein besonderes Zimmer im Museum eingeräumt wurde, wo diese ‚Anbetung des Kindes‘ einen herrlichen gechnitzten Rahmen erhielt und von zahlreichen Besuchern mit Andacht bewundert wurde. Ich weiß nicht, wohin das Gemälde heute verschwunden ist, habe es auch nie für ein Werk Raphael's angesehen. Aber es ist eine schöne lebenswürdige Arbeit, an der man seine Freude hat. Dergleichen Irrthümer und Umkehr von Meinungen ereignen sich öfter. Wer die heute im Vatican stehende Himmelfahrt der Maria gemalt haben könne, weiß man nicht. Vasari zögert, sie

Raphael zuzuschreiben. In seltsamer Weise sehen wir Raphael in Verbindung mit diesem Werke. Ich wiederhole was vorn bereits gesagt worden ist: es giebt eine Anzahl Zeichnungen zu einzelnen Figuren dieses Gemäldes, die meinem Gefühle nach unzweifelhaft von ihm herkommen, Naturstudien, die, geistreich und frei und für das Auge eine Freude, mit dem Silberstifte ausgeführt worden sind. Es müßte jedoch als ein unerklärlicher Rückschritt angesehen werden, wenn gerade auf diese Zeichnungen hin das Gemälde, das im Vatican steht, von Raphael hergestellt worden wäre.

Die schlanke, mit dem Haupte sanft geneigte Madonna auf dem Sposalizio ordnet sich mit ihrer Erscheinung in die gesammte Composition ein. Ihre Aufgabe ist, nicht nur uns den lieblichen Eindruck eines jungen Mädchens zu machen, das zugleich nun eine junge Frau ist, sondern sie hat künstlerisch auch einen Gegensatz Joseph gegenüber zu bilden. Das Sposalizio ist eher ein Charakterbild als ein Andachtsbild. Die Madonna von Perugia dagegen hatte nicht die Aufgabe, mehr zu sein als ein kraftvoll gemaltes Cultusbild. Hier erkennen wir nicht die Absicht des Künstlers, im Ausdruck und in der Haltung der Mutter Gottes etwas besonders Anziehendes zu geben. Auch darauf wurde oben schon hingewiesen, daß die beiden jungfräulichen Heiligen neben Maria anmuthiger als sie sind.

Nun beginnen die Florentiner Madonnen. Als die früheste gilt die Madonna del Granduca, die in vielen Familien zu Hause ist. In Vischer's Roman, Auch Giner ¹⁾, findet sich eine Tagebuchnotiz, die uns vertraut,

¹⁾ II, 256.

wie beschwichtigend dieses Gemälde auf einen Mann wirkte, der in höchsten Seelenkämpfen es plötzlich vor sich sah. Das Gemälde ist zum Theil verdorben, zum Theil schlecht restaurirt: die innere Kraft aber ist ihm geblieben.

Raphael's andere Florentiner Madonnen haben diese Anziehungskraft manchmal nur in geringem Maße. Die Madonnen Tempi und Sanigiani, beide zu München, besitzen sie weniger, der berühmten Giardiniera in Paris fehlt sie noch mehr. Der Madonna des Belvedere in Wien dagegen ist sie stärker eigen als Stiche und Photographien verrathen. Bei keiner jedoch kommt uns das Gefühl, als habe Raphael mit gleichmäßiger Sorgfalt sie durchgearbeitet wie bei seinen Leistungen höchsten Ranges, oder als habe er das Gemälde allein gemacht, oder es enthalte gleichsam eine Confession seiner Stimmung.

Einer von Raphael's Briefen bezeugte, daß er während seiner Florentiner Zeit, weil größere Aufträge anderer Art mangelten, für den Export nach Frankreich Madonnen zu liefern annahm und auf die daraus fließenden Einnahmen rechnete. Ohne Gehülfen ist ein solcher Betrieb nicht denkbar. So erklärt sich, warum auf der ‚Jungfrau im Grünen‘ die Füße so meisterhaft, die Hände so wenig gut ausfielen und warum auf der Giardiniera das Umgekehrte der Fall ist. Diese wird als die Madonna angesehen, die Raphael beim Fortgehen aus Florenz einem Freunde zum Fertigmachen zurückließ. Durchweg vollendet zu nennen ist nur die ‚Jungfrau mit dem Stieglitz‘ in Florenz. Ihr großgelocktes blondes Haar fällt sanft auf ihre Schultern. Sie, die Madonna del Granduca und die della Sedia sind heute die drei Königinnen in Florenz, denn in vielen Straßen stehen ihre Copien hinter den Fenstern der Bilderhändler oder in

den Gallerien auf den Staffeleien der copirenden Maler vor den Gemälden selbst, die von dieser Belagerung niemals frei werden.

3.

Die Römischen Madonnen.

Die allmähliche Uebersiedelung Raphael's nach Rom hat auch für seine Madonnenmalerei eine Veränderung mit sich gebracht. Die bürgerlichen, zurückhaltenden Florentinerinnen waren nicht das Ideal der römischen Gesellschaft. Raphael mußte, um den Cardinälen zu gefallen, seine Modelle schon höher hinauf suchen. Die Madonnen Aldobrandini, Colonna, Lord Spencer etc. bezeichnen den Uebergang nach Rom; die ‚Jungfrau mit dem Diadem‘, bei der römische Palastruinen den Hintergrund füllen, läßt die Romanisirung Raphael's erkennen. Eine von allem Kinderstubenmäßigen unberührte junge Frau. Sie ist vornehm und schön, sie weiß daß sie es ist und daß Andere wissen, daß sie es sei. Das Kind, mit dem Aermchen unter dem Kopfe schlafend, liegt auf dem Rücken, ohne zu merken, wie Maria mit spitz zugreifenden Fingern den Schleier von ihm aufhebt. Wie viele Leute Vieles doch in Raphael entdecken. In Bonn lebte, als ich da studierte, ein Arzt, der alte Dr. Wolff, der eine prachtvolle Kupferstichsammlung besaß, in deren Geheimnisse er mich einweihete. Der zeigte mir, daß Raphael dem Jesuskinde hier unter dessen ganz kurzen, feinen Härchen den leichten bräunlichen Ausschlag gemalt habe, der kleine Kinder manchmal anfliegt. Der entzückte ihn in seiner naturwissenschaftlichen Richtigkeit. Der vor dem Kinde kniende Johannesknabe wird von Einigen

Raphael nicht zugeschrieben, weil er, im Erstaunen über das plötzlich enthüllte Christkind, den Mund zu weit aufsperrte. Ich nehme keinen Anstoß daran, denn das Gefühl des kleinen Johannes mußte etwas kräftig accentuirt werden. Kinder sperren manchmal das Mäulchen sehr weit auf. In Friedrich Weber's Stich ist diese Madonna stark verbreitet. Friedrich Weber ist der letzte der alten französischen Schule — er war Basler und lernte in Paris — der die ‚eleganten‘ Madonnen Raphael's zu stechen wußte.

Alle Madonnen Raphael's auch aus dieser Epoche aufzuführen, würde nöthigen, oft dieselben Bemerkungen zu wiederholen. Eine darunter ist nur noch in alten Copien vorhanden, da keines der vorhandenen Gemälde als Original gelten darf: die Madonna von Loreto, einst in Santa Maria del Popolo sichtbar; an den Tagen nämlich, wo der gemeiniglich sie bedeckende Vorhang zur Seite gezogen wurde. In Antlitz und Haltung gleicht sie der, wahrscheinlich zu gleicher Zeit entstehenden, Göttin der Gerechtigkeit an der Decke der Camera della Segnatura, und zugleich wieder der Madonna aux rochers des Lionardi da Vinci. In dieser Art setzen uns manche Verwandtschaften raphaelischer Gestalten in Erstaunen. Auch die ‚Perle von Madrid‘ ist wie mit dem Pinsel Lionardo's gemalt: die unvollendete Madonna al baldacchino (zu Florenz) aber durchaus in der Auffassung des Fra Bartolommeo gehalten. Vasari, ich habe es schon erwähnt, sagt von Raphael ‚era un gran imitatore‘ und hatte Recht. Es nimmt Raphael das nichts von seiner Originalität. Wenn Raphael Sträuße zu binden ausging, pflückte er nicht nur was von Blumen am Wege stand, sondern griff auch über die Mauern in fremde Gärten hinein.

Die letzte der unter Giulio II. entstandenen Madonnen erinnert auch an Lionardo, aber mehr in der Auffassung, und zugleich an die Göttin der Poesie über dem Parnas auf der Decke der Camera della Segnatura. Zu Füßen dieser Madonna finden wir drei Figuren von hohem Naturreize: Johannes, mit Fellen als älteren Wüstenbewohner, den Heiligen Franziskus und Sigismondo Couti, den hohen päpstlichen Beamten, der das Bild bestellte. In der Gestalt und dem Antlitz und in den Händen dieses vornehmen alten Mannes vereinigen sich Charakter, repräsentirende Andacht und realistische Wahrheit wunderbar. Welch ein Werk! Und wie schön und kräftig Boucher-Desnoyers' Stich danach!

Zuerst stand es in Rom in der Kirche Araceli, die sich neben dem Capitol erhebt. Wer vergäße je den Anstieg der zu ihr haushoch glatt und breit emporführenden Treppe? Eine der ältesten Kirchen Roms mit herrlichen Monumenten darin. Sie wird verschwinden wenn das Reiterdenkmal Vittorio Emanuele's neben ihr einmal aufgestellt worden ist. Von da kam die Tafel nach Foligno, woher sie heute noch den Namen trägt. Dort hatte Herder sie 1788 noch vor Augen. ‚Wir sahen einen Raphael, schreibt er an seine Frau, ‚viel schöner als der in Voretto, eine Maria mit dem Kinde auf den Wolken. Das Kind steigt aus ihrem Schooß und tritt mit dem einen Füßchen auf die Wolken; unten ein vortrefflicher Johannes der Täufer, ein Mensch, der eine Welt in sich hat. — — Ein herrliches Stück, nur leider beschädigt, die Nonnen lassen es verderben‘¹⁾. In Paris, wohin Napoleon sie entführte, ist die Tafel dann restaurirt

¹⁾ Briefwechsel S. 80.

worden. In ihrer Hoheit ist die Jungfrau von Foligno das liebenswürdigste Bild gütiger Herablassung. Sie steht in der Vaticanischen Sammlung heute.

Ueber all diese römische Production erheben drei Madonnen sich, deren Entstehungszeit unter Leo X. fällt: die Madonna mit dem Fisch, die della Sedia und die Sifstinische, und zwar die letzte wieder auch über die ersteren beiden so weit, daß, wenn diese und alle übrigen Madonnen auf eine Waagschale gelegt werden würden, sie allein sie in die Höhe zöge.

Die ‚Madonna mit dem Fisch‘ ist in scheinbarer Handlung begriffen. Die Jungfrau sitzt in der Mitte des Gemäldes uns zugewandt auf einem Throne, zu dem nur eine Stufe aufführt. Freundlich, aber erhaben hält sie das Kind mit beiden Händen nach rechts hin frei ab von sich empor. Von links her nahet sich der junge Tobias und hinter ihm der ihn geleitende Engel Raphael. Tobias, eher Knabe als Jüngling, mit auf die Schultern fallenden lichten Locken, beugt das Knie und bietet den Fisch dar. Der Engel, größer als Tobias, doch ebenfalls noch in den Formen blühender erster Jugend, neigt sich vor, als wolle er seinem Schützlinge Muth machen und ihn zugleich der Madonna empfehlen. Das Christkind streckt das Händchen eifrig vor, als verlange es nach dem Fische wie Kinder nach einem Spielzeug fassen; mit der anderen Hand zugleich aber rückwärts greifend legt es sie in das offene große Buch hinein, das der auf dieser Seite neben der Madonna stehende heilige Hieronymus vor sich hält, als lese er darin. Die Bibel natürlich, die also schon gedruckt und eingebunden ist als Jesus noch auf dem Arm der Madonna ruhte. Niemanden wäre zu Raphael's Zeit eingefallen, das zu bemerken.

Was geschieht, scheint ganz klar. Hieronymus hat Maria und dem Kinde aus seiner Bibelübersetzung vorgelesen, als Raphael und Tobias erscheinen und die Lectüre unterbrechen. Während das Christkind nach der andern Seite hin ihnen beiden nun sich zuwendet, will es mit fürstlicher Höflichkeit dem Heiligen zugleich andeuten, die Vorstellung des Tobias sei nur als eine vorübergehende Störung zu betrachten und die Vorlesung werde später ihren Fortgang nehmen¹⁾. Wenn ich sagte, die Composition enthalte keine Handlung, so wäre das unrichtig, denn die Dinge sind vielmehr so lebendig dargestellt, daß am Inhalte der Scene nichts umzudeuten wäre. Trotzdem glaube ich wieder nicht, der Besteller habe zu Raphael gesagt, male mir speciell diese Handlung, und Raphael habe das Bild daraufhin componirt; sondern im Laufe der Arbeit erst scheinen die dargestellten Figuren zu den Repräsentanten der Scene geworden, die sie uns erblicken lassen. Denn die schöne, in Rothstein gezeichnete erste Skizze des Gemäldes, auf der der Engel und der Knabe Tobias viel bedeutender hervortreten, während Hieronymus nur wie ein Zusatz erscheint, um die rechte Seite der Composition auszufüllen, läßt das kaum angedeutete Christkind fast noch fort. Im Laufe der Ausführung also erst hat Raphael dem Heiligen später mehr Platz eingeräumt, sowie ihn durch die Bewegung des Christkinds dem Ganzen inniger verbunden, während der Engel mit Tobias zurückgeschoben wurde. Immer geht Raphael's Bestreben dahin, bloße Zustände zu fruchtbaren dramatischen Momenten zu erhöhen. Man hat das

¹⁾ Es liegt eine kleine Litteratur von Erklärungen des Gemäldes vor.

Gemälde auch dahin gedeutet, als sei Raphael der Auftrag gegeben worden, die Aufnahme des Buches Tobias in die Reihe der canonischen Bücher der Bibel zu symbolisiren. Die Skizze zeigt, wie wenig auch das beabsichtigt gewesen sei. Die Malerei des Werkes, das in Madrid steht, entspricht der Schönheit und dem sanften Flusse der Composition und verstärkt die ihr innewohnende besondere Kraft, in der Phantasie des Betrachtenden zu haften und eine klare Erinnerung zurückzulassen. Natürlich war, daß man in den Zeiten der nazarenischen Sentimentalität im Engel und dem jungen Tobias an Raphael selbst und an dessen Schutzengel dachte. Tischbein's Legende von der ersten Audienz Raphael's bei Giulio II. entstand wahrscheinlich in der Erinnerung an dieses Gemälde.

Bei der ‚Madonna della Sedia‘ ist aus dem runden Formate der Tafel, auf die sie gemalt ist, eine Legende entstanden, die Herr von Rumohr zu einer kleinen Novelle verarbeitet hat: Raphael soll eine Frau, die er vor der Thüre ihres Hauses mit ihrem Kinde sitzend fand, auf den Boden eines Fasses das zufällig bequem dalag, als Madonna gemalt haben.

Wie sehr verstärkt die Rundung der Tafel die Darstellung! Maria scheint das Kind, über das ihr einer Arm gelegt ist, mit dem ganzen Körper decken und umfassen zu wollen. Durch dieses sanfte Sichvorbeugen, an dem auch der Kopf theilnimmt, entsteht bei aller Ruhe eine Art von Handlung gleichsam: alles was mütterliche Liebe zu gewähren im Stande ist, scheint von ihr auszugehen. Sie blickt von der Seite zu uns hin, als wolle sie fragen, ob sie genug gethan für das Kind, aus dessen Antlitz die Sicherheit herausleuchtet, mit der es sich im

Schooße der Mutter geborgen fühlt. Seine Beinchen strecken sich uns entgegen; an dem Hacken des einen, wie Kinder thun, arbeitet es mit den Zehen des anderen Füßchens herum, und schlägt die Augen groß auf, als suche es nach den Träumen, aus denen es erwacht ist. Denken wir alle Kinder dieses ersten Alters, die Raphael gemalt hat, auf einer Wiese zusammen, so wird ein ganzes Kinderparadies daraus. Sie wären alle wie Geschwister, jedes aber mit seinem eigenen Wesen. Das Christkind der Madonna della Sedia und das der Siffina vergleiche man: wer anders hätte das zu malen verstanden? Neben der Frau, ein wenig dem Hintergrunde zu, erscheint der kleine Johannes mit betend erhobenen Händchen. Er hält sich ganz nahe, aber doch auch zurück. Er scheint heranzukommen. Im ersten Gedanken war die Anlage des Gemäldes quadratisch: wir erkennen ihn in einer kleinen, hingekritzelten Federzeichnung, auf einem Studienblatte zu der in gleicher Zeit entworfenen, kaum aber von Raphael selbst ausgeführten ‚Madonna Alba‘.

Auf der ‚Madonna der Familie Dei‘, die auch in Raphael's römische Zeiten fällt, hat das Christkind den großen Zehen des Füßchens in der Hand. Dieser Zug allein würde für Raphael, wenn man sein Eigenthumsrecht an diesem Bilde bestreiten wollte, entscheidend sein. Fra Bartolommeo hätte das schwerlich gemalt, so sehr die Tafel als sein Werk erscheint.

Maria ist von Raphael in verschiedenen Standesverhältnissen gemalt worden: die Madonna della Sedia vereinigt Vornehm und Niedrig in herrlichem Zusammenflange. Eine Mutter mit ihrem Kinde ist immer das Vornehmste, das die Welt bietet. Die ärmste Mutter könnte dafügen wie die Madonna della Sedia. Gold und

bunte Farben sind nicht gespart worden, erscheinen aber als ein Ueberfluß. Ein heiterer, feiertägiger Glanz ist dem Bilde verliehen worden. Denn so bunt hatte Raphael seit dem Sposalizio nicht wieder gemalt. Lichtblau ist der Rock der Frau; grün, mit rothen und weidengrünen Streifen und goldgestickter Borte, das Tuch, das sie sich um die Schultern gezogen hat; roth der Ärmel, der darunter herauskommt, mit Gold am Handgelenk. Ein graubräunlicher Schleier mit Rothbraun in den Streifen ist ihr um's Haar gewunden, das Köckchen des Kindes ist orange, der Rückhalt des Stuhles rother Sammt. Um das Haupt des Kindes bilden in's Kreuz ausstrahlende, goldene Linien den Heiligenschein; über der Mutter und Johannes schweben leichte, goldene Reife. Blumenhaft und klar sind alle Töne. Der Beschreibung nach möchte man glauben, sie müßten unruhig durcheinander zittern, oder wenigstens, das Gemälde sei auf Farbewirkung angelegt. Aber Umriß und Modellirung sind ebenso wichtige Factoren als das Colorit: die reine verklärte Natur doch nur glauben wir zu erblicken. Dem Zusammenwirken unberechenbarer künstlerischer Mittel ist die Wirkung des Werkes zuzuschreiben, die keiner von den Stechern, die sich ihm gegenüber abgemüht haben, seiner Platte zu verleihen im Stande war. Nur Boucher-Desnoyers, der unter den Eindrücken des Musée Napoléon nach Raphael arbeiten durfte, hat in dem bescheidensten aller seiner Stiche sich dieser Madonna zwar nur von Weitem, immer aber doch ihr mehr genähert als andere Stecher. Ein Schimmer von Harmonie liegt auf dem Gemälde, der, geistiger und materieller Natur gleicher Zeit, jedes Versuches einer Wiedergabe spottet. Die bildende Kunst hat wenig solcher Werke hervorgebracht,

die wirklicher in ihrer Schönheit dastehen als die Natur selber, die soviel Vorzüge auf einer Stelle nicht vereinigen zu wollen scheint.

4.

Die Sifflinische Madonna in Dresden.

Das Bestreben heilige Gestalten bis zum Porträt-haften glaubwürdig erscheinen zu lassen, war von Raphael bei der Madonna della Sedia am weitesten getrieben worden, als sei der Kopf einer Frau, die er vor sich sah, in ihr idealisirt worden. Raphael hat in jeden Theil dieses Gemäldes so viel Naturbeobachtung hineingelegt, daß man seiner bloßen Phantasie allein nicht zutrauen möchte, das Antlitz ohne Vorbild hervorgebracht zu haben. Hierin übertrifft die Madonna della Sedia die andern Madonnen Raphael's, nur die Sifflinische nicht. Erstaunlich ist, wenn wir beide Gemälde im Geist nebeneinander stellen, der Unterschied dessen, was Raphael beim einen und beim andern gewollt hat. Hat er in der Madonna della Sedia das Irdische zur höchsten Reinheit erhoben, so scheint er bei der Sifflina den Versuch zu machen, das Göttliche in irdische Gestalt zu bringen. Jeder empfindet vor dem Gemälde, daß eine solche Frau nur auf dem Gewölk wandle. Diese Madonna auch ist die einzige von allen Madonnen Raphael's, die, in Semper's schönem Dresdner Museum, völlig ihrer Würde entsprechend aufgestellt worden ist.

Maria kommt auf einer in der Ferne sich verlierenden, aus weißen Wolken bestehenden Straße heran. Sie berührt sie nicht und scheint doch darauf hinzuschreiten. Raphael hat gemalt was nicht darstellbar scheint: ein

Schweben und Gehen zugleich auf einem Wege, der nicht fest und doch eine Straße ist. Daß Maria von der Luft getragen werde, deutet der sie in sanfter Rundung umgebende, aufgeblähte Schleier an: die Form des Gewölkes unter ihr aber hat etwas Straßenmäßiges, hergestellt für Maria damit sie es mit den Füßen berühre. Bei der Beschreibung des Sposalizio schon ist gezeigt worden, welches Mittel Raphael brauchte, die Gewandung der Dresdner Madonna zu etwas so Unscheinbarem zu machen, daß neben dem prachtvollen Auftreten der beiden Heiligen zu ihrer Rechten und Linken ihre einfache Umhüllung gar nicht bemerkt wird. In ähnlicher Weise hat Raphael durch einen Gegensatz dem Dahinwandeln Maria's über die Gewölke den Eindruck höchster Leichtigkeit verliehen. Sowohl der links zu ihr aufsehende Heilige Sixtus nämlich, wie die zur Rechten auf uns die Blicke herablenkende Heilige Barbara stehen auf dem Gewölk, weniger darauf aber, als vielmehr darin, denn mit den Füßen und dem unteren Theil ihrer schweren, kostbaren Gewänder sind beide in die Wolken eingesunken. Mit welcher Grandezza weiß Sixtus sich in dem ihn belastenden pontificalischen Mantel zu bewegen; mit der einen Hand deutet er auf die Brust, um seine Ergebenheit im Dienste der Himmelskönigin zu bezeugen, mit der anderen abwärts auf die von seinem Haupte abgenommene Krone, die auf der das Gemälde nach unten hin abschließenden Schwelle steht. Dieser mächtige Querbalken deutet die Erde an, zu der Maria herabzusteigen im Begriffe steht, während zwei ihr Herannahen verkündende Engel, als seien sie an Ort und Stelle schon angelangt, sie erwarten. Mit aufgelegten und aufgestützten Armchen haben sie es sich bequem gemacht. Sie bilden, wie Brunn sagt, gleich vorausgeflogenen

Bögeln den Vortrab Maria's, während dem Papste Sixtus und Barbara vergönnt war, einige Stufen höher emporzusteigen und die Königin des Himmels zu empfangen. Die heilige Barbara scheint die in der Tiefe unsichtbar sie erwartenden Menschen dem Schutze der Himmelskönigin anzuempfehlen ¹⁾.

Maria schwebt aufrecht mit groß geöffneten Augen uns entgegen, und doch als sähe sie nicht, wie die der gesammten Menschheit auf sie gerichtet sind. Sie sieht geradeaus vor sich hin, als strömten ihre Blicke wieder in sich zurück, und in noch höherem Maße ist dem Kinde dieser in sich selbst zurückkehrende Blick eigen. Uns ist als läse es aus der freien Luft sein zukünftiges Schicksal und überlegte, als ob was ihm doch erst noch ferne bevorsteht, schon erlitten und überwunden sei. Nicht, wie bei dem Christkind der Madonna della Sedia, scheinen Träume es noch zu umschweben, sondern die Voraussicht einer unabwendbaren furchtbaren Zukunft es schon zu erfüllen mit dem Entschlusse, über sich zu nehmen was sie enthält. Wie das Kind aber dasitzt, als beschwerte es die Mutter gar nicht, obgleich es in Formen gehalten ist die über die des frühesten Daseins weit hinausgehen, wie es die Hand auf den Fuß des bequem übergeschlagenen Beines legt, hat es die Haltung eines denkenden Mannes. Auch hier verstärkt Raphael mit einem Gegensatze diesen Eindruck: die beiden Engel in der Tiefe stellen das gedankenlose Wohlsein der Kindheit dar. Sie thun nichts, sie wollen nichts, sie wissen noch nichts von Vergangenheit und Zukunft, sie flattern umher im Sonnen-

¹⁾ Besprechung der Sistineischen Madonna von Brunn in der Deutschen Rundschau.

schein, um mit ihrem Lächeln anzuzeigen, daß Glück bevorstehe, oder mit ihren Thränen das Gegentheil, für die Dauer eines Augenblickes beides aber nur; während in der Stirn des Christkindes das Ueberdenken von Jahrtausenden zu wohnen scheint.

Die Madonna ging als Altarbild nach Piacenza. In Rom also haben sie seiner Zeit vielleicht nur Wenige gesehen. Man meint, es müßte sich die Sage von ihrer Entstehung und von ihrem Verschwinden aus Rom dort erhalten haben und es seien immer Menschen nach Piacenza gezogen wie heute nach Dresden, diese reinsten Perle der italiänischen Kunst zu verehren. Aber erst in Dresden nahm die Madonna ihren Rang ein, obgleich sich dort Anfangs der Widerspruch einer auf niederländische Kunst geschulten Partei erhob. Man ging soweit, zu behaupten, das Jesuskind sei gemeine Natur und die Engel unten habe ein Schüler hineingemalt. Noch in unserem Jahrhundert konnte in Dresden so gesprochen werden. Einer der auffallendsten Beweise für die Wahrheit, daß zum Verständnisse und Genuße auch des Herrlichsten die Menschheit erst erzogen werden müsse. Bei der Musik sehen wir das am deutlichsten. Heute bewundert Jeder die Madonna, wie man Beethoven bewundert. Dies Gefühl aber wird wie bei den Teppichen besonders von Protestanten repräsentirt, die nur die Schönheit des Werkes empfinden. Raphael aber hatte ein Cultusbild in ihm geliefert und zugleich doch das geschaffen, was jedem Menschen nahe treten mußte. Die Mütter derer, die wir verehren, sind allen Menschen ja verehrungswürdig, und die Mutter Christi steht als seine Mutter dicht neben ihm. —

Raphael's Madonnen sind keine Italiänerinnen,

sondern Frauen die sich über das Nationale erheben. Lionardo's, Corregio's, Tizian's, Murillo's, Rubens' Madonnen tragen irgendwie einen Anflug italiänischen, spanischen, flamländischen Wesens: Raphael allein hat seinen Madonnen die allgemein menschliche Schönheit, die den europäischen Völkern andern Rassen gegenüber als Gemeingut eigen ist, verliehen. Seine Sistine'sche Madonna schwebt auch als ein Ideal deutscher weiblicher Schönheit über uns, und wunderbar: trotz dieser Allgemeinheit wird sie Jedem individuell erscheinen, als sei, aus besonderer Verwandtschaft heraus, gerade ihm das Vorrecht verliehen, sie ganz zu begreifen. Dasselbe Gefühl flößen Shakespeare's und Goethe's Frauengestalten uns ein. —

Raum wird unter den Gebildeten Jemand heute leben, dem die Sistine'sche Madonna nicht in irgend einer Gestalt vor Augen getreten sei und in dem ihr Anblick nicht ein Gefühl dessen erweckt hätte, was Goethe allein mit dem Worte des „Ewigweiblichen“ bezeichnen konnte. Dies ist oft ausgesprochen worden. —

Die Sistine'sche Madonna gehört in's Jahr 1517. Zeichnungen für sie sind nicht vorhanden. Daher die Meinung, Raphael habe sie ohne Studien rasch in einem Zuge vollendet. Sie ist, unähnlich seinen übrigen Werken, auf Leinwand gemalt und Rumohr hat die Vermuthung daran geknüpft, sie habe als Processionsfahne dienen sollen.